La rose, point de suture mémorielle

Le film *Une rose ouverte* de Ghassan Salhab

Camille LEPRINCE

EHESS/ Centre national des arts plastiques

DOI : https ://doi.org/10.17184/eac.9990

Résumé : Cent ans après la mort de Rosa Luxemburg et habité par le spectre des démons du Proche-Orient d'aujourd'hui, l'essai poétique *Une rose ouverte* du réalisateur libanais Ghassen Salhab (2019, 72'), est porté par une certaine mélancolie, celle de l'après de la révolte avec ses traces et ses fissures, où le cinéma prend le risque de laisser transparaitre une mémoire faillible, faillie peut-être même, en tout cas trouée. Jouant de l'homonymie, la rose du tourbillon révolutionnaire s'ouvre sur deux pans de l'histoire oubliés ou latents, qui ne demandent qu'à être raccommodés pour dévoiler les potentiels d'une mémoire restée trop longtemps enfouie voire passive. Cette suture, c'est celle entre deux bords, presque d'une même plaie, qui serait celle de l'échec des révolutions du XX^{e} siècle rattrapées par celui des soulèvements arabes de 2011. À travers une approche esthétique et l'outil de l'analyse filmique, nous développerons l'hypothèse qu'une fois raccommodés, ces deux pans – l'un historique, l'autre géopolitique – remettent la mémoire au travail et ouvre l'avenir à de nouvelles perspectives.

Mots-clés : mémoire – cinéma – révoltes – mélancolie – Europe – Proche-Orient

Abstract: One hundred years after Rosa Luxemburg's death, and haunted by the spectre of the demons of today's Middle East, Lebanese director Ghassen Salhab's poetic essay *Une rose ouverte* (2019, 72') is imbued with a certain melancholy, the melancholy of the aftermath of the revolt, with its traces and cracks, where cinema takes the risk of revealing a fallible memory, perhaps even a fallible one, or at least one with holes in it. Playing on homonymy, the rose of the revolutionary whirlwind opens onto two forgotten or latent parts of history, which are just waiting to be mended to reveal the potential of a memory that has remained buried or even passive for too long. This suture is that between two edges, almost of the same wound, which would be that of the failure of the revolutions of the twentieth century caught up by that of the Arab uprisings of 2011. Through an aesthetic approach and the tools of filmic analysis, we will develop the hypothesis that once mended, these two sides –one historical, the other geopolitical– put memory back to work and open up the future to new perspectives.

Keywords: memory – cinema – revolts – melancholy – Europe – Middle East

1 Introduction

Caractéristique d'un cinéma d'auteur que Ghassan Salhab pratique sans concession, et où la question de la mémoire insiste et persiste jusque dans ses illuminations et défaillances, à travers ses personnages qui souvent sont des revenants ou des absents, l'essai poétique *Une rose ouverte* de Ghassan Salhab (2019, 72') participe d'une démarche fondée sur « ce permanent refuge et en même temps cette brèche, cette menace au-dedans[1] », tel que le définit le réalisateur libanais. Cent ans après la mort de Rosa Luxemburg et habité par le spectre du Proche-Orient d'aujourd'hui, *Une rose ouverte* redéploie l'incessant questionnement de l'artiste sur « l'image menacée, l'image menaçante » (in : Bonamy et Yon 2016 en ligne). Le film est porté par une certaine mélancolie, celle de l'après de la révolte avec ses traces et ses fissures, où le cinéma prend le risque de laisser transparaitre une mémoire faillible, faillie peut-être même, en tout cas trouée.

À partir d'une approche esthétique et de l'outil de l'analyse filmique, on verra que cette déambulation dans l'histoire se fait ici à travers une rose qui est celle du tourbillon d'une révolte, oscillant entre deuil et reprise, entre l'Allemagne et le Proche-Orient. Tout porte à croire que le motif de la fleur reflète ici l'intranquillité des êtres de part en part de l'histoire, tout en ouvrant un potentiel créatif pour élaborer une mémoire dans un monde pourtant hanté par sa fin. La rose représente une suture entre deux pans de l'histoire oubliés ou latents, qui ne demandent qu'à être raccommodés pour dévoiler les potentiels d'une mémoire révolutionnaire restée trop longtemps enfouie voire passive. Cette suture, c'est celle entre deux bords, presque d'une même plaie, qui serait celle de l'échec des révolutions du XX^{e} siècle rattrapées par celui des soulèvements arabes de 2011. Sur le plan formel, elle prend la forme d'une dialectique entre deux paysages, naturels et urbains, où persiste malgré tout la rose de l'espérance à travers le temps. Notre hypothèse est que ces deux pans prennent sens une fois suturés, en relançant l'utopie politique qu'incarne l'espérance d'un printemps à venir. « Il vous est donné comme une rose ouverte à vos pieds, qui attend que vous la preniez, et la pressiez contre vos lèvres.[2] », écrivait Rosa Luxemburg dans ses lettres de prison.

Mais la rose n'est pas seulement un motif formel et métaphorique, ici ; elle est surtout un modèle figuratif et politique. Rosa Luxemburg, que le réalisateur élit en vertu de ce dédoublement homonymique, est à la fois le vecteur de narration du film et son personnage historique. D'un côté, la rose est celle qui se fait paysage historique des traces du destin de la révolutionnaire pour réveiller les morts. Cet hommage prend pied autour du *Landwehrkanal* de Berlin, lieu qui scelle le sort de la spartakiste mais qui se révèle également être un espace du suspens où se déploie l'identité de Rosa par son attachement à toutes les espèces du vivant et la vocalisation de sa correspondance dans plusieurs langues. C'est donc un paysage qui redonne plus d'une vie au personnage jusqu'à explorer un versant intime de son histoire. Ce pan de mémoire apparait cependant tel un puzzle dont les pièces seraient disséminées et dont la notice resterait justement à trouver dans l'expérience même du film.

[1] Entretien avec Ghassan Salhab, 26 mars 2019, Paris-Beyrouth, réalisé par l'auteur de cet article.

[2] Extrait de la lettre du 6 juillet 1917 écrite depuis la prison de Wroncke à Hans Diefendbach, alors mobilisé comme médecin sur le front du premier conflit mondial (in : Luxembourg 2009 : 174).

Published in : FÖLLMI, Beat ; RECK, Isabelle (dir.), *Trou(s) de mémoire dans les arts : traces et fissures. Poésie, théâtre, arts visuels et musique aux XXe et XXIe siècles*, Editions des archives contemporaines, ISBN : 9782813005809, doi : 10.17184/eac.9782813005809

De l'autre côté, la rose est celle qui concentre un paysage géopolitique tissé par des archives de combats passés de l'Europe au Proche-Orient. C'est un paysage qui replace Rosa Luxemburg dans une famille de pensée qui s'étire de génération en génération, depuis différents fronts d'émancipation et points cardinaux. Ce paysage engage un travail de mémoire que le film choisit d'apparenter à un palimpseste dont il faut révéler les couches successives afin d'établir des relations entre les époques et les acteurs et qui se cristalliserait à travers la figure spartakiste. C'est une mémoire jusque-là fissurée, multiple et éparse, qui donne presque le tournis, et qu'il s'agit de remonter – c'est-à-dire en remonter le cours tout en la reconstruisant – pour lui redonner sens et raviver les luttes.

2 Réveiller les morts

Le travail de mémoire qui sous-tend le film commence telle une radiographie du paysage urbain. *Une rose ouverte* prend sa source entre deux rives recouvertes de neige qui circonscrivent un cours d'eau traversant l'écran. Une tension indéfinie mais palpable marque ce premier plan d'exposition de ce qui s'apparente à un prologue. À plusieurs reprises, on entrevoit de nouveau ce qui se définit peu à peu comme un canal et ses environs : une passerelle, un parc, une écluse, une rame de métro aérien, un mémorial. Au fil de séquences qui ponctuent le film, toute une cartographie s'articule autour du canal, en même temps que les différents points de vue concourent à identifier tout ce que peut receler ce lieu-source, cette image-source. Tout converge vers l'endroit où Rosa Luxemburg fut jetée dans le Canal de Landwehr. Un sentiment de faux calme s'installe, comme si Salhab allait s'attacher à relever des preuves, à remonter une piste, à retrouver la trace de l'événement : une flaque brune sur la rivière, la course d'un chien, la voix haletante de passants, l'écho des cloches dans le vent, le croassement d'un corbeau, les empreintes de pas dans la neige. On peut supposer ici que Salhab propose « une relecture allégorique du paysage, dans un après-coup où la mélancolie trouve à se nourrir » (Imbert et Maupeu 2011 : 13). Le canal se présente sous des formes disparates et d'après un montage en ordre dispersé. Ces procédés participent à donner au paysage une dimension à la fois concrète et flottante, matérielle et énigmatique, une dimension nécessitant autre chose que la traque ou le recueillement. L'atmosphère ouatée qui enveloppe tout le film nourrit autant l'air de mystère qu'elle trahit la tentation mélancolique de la quête de Salhab. *Alles in grau sehen*, « voir tout en gris », ne signifie-t-il pas être pessimiste ? Certes, mais cette quête est aussi un appel aux morts qui nous ouvre à d'autres mondes et transforme le lieu de l'injustice en une alternative totale.

Remonter cette mémoire, c'est donc revenir, dans un premier temps, sur les lieux ; c'est d'abord rappeler l'identité de la défunte pour mieux la nommer et lui rendre son agentivité. « "Les morts en appellent aux vivants pour qu'ils réveillent les morts". Ici commence et se prolonge un récit. Par le milieu. », tel que l'annonce Vinciane Despret après Daniel Bensaïd (2017 : 206). La déclinaison de son identité se lit sur la plaque de la passerelle et le réalisateur nous rappelle qu'elle donne son nom à d'autres lieux de Berlin. Mais la mémoire s'inscrit surtout en toutes lettres et en gros plan ici : c'est une certaine intimité du prénom Rosa que l'on retiendra, sculpté dans la matière par les lettres capitales jaunes de son mémorial, et filmé au plus près (Fig. 1 et 2).

Published in : FÖLLMI, Beat ; RECK, Isabelle (dir.), *Trou(s) de mémoire dans les arts : traces et fissures. Poésie, théâtre, arts visuels et musique aux XXe et XXIe siècles*, Editions des archives contemporaines, ISBN : 9782813005809, doi : 10.17184/eac.9782813005809

L'hommage se dessine au milieu de l'hiver berlinois dès les quatre lettres écrites par deux plans qui se succèdent durant les premières minutes. Il s'agit bien du monument dédié à la révolutionnaire au bord du canal. Cet hiver porté à l'écran n'est pas sans rappeler celui de la répression de la révolte spartakiste par le jeune gouvernement social-démocrate avec l'appui des corps francs, qui culmina avec le double assassinat des figures spartakistes le 15 janvier 1919. Au loin tintent des clochers dont le son semble se perdre dans les vides ou percuter les pleins des lettres de son prénom. Les deux plans en condensent les deux syllabes. Ils portent l'empreinte du refus de cette femme de voir des « phrases grandiloquentes » sur sa tombe, leur préférant deux syllabes imitant le chant des oiseaux et appelant le « printemps à venir » (Luxembourg 2009 : 99).

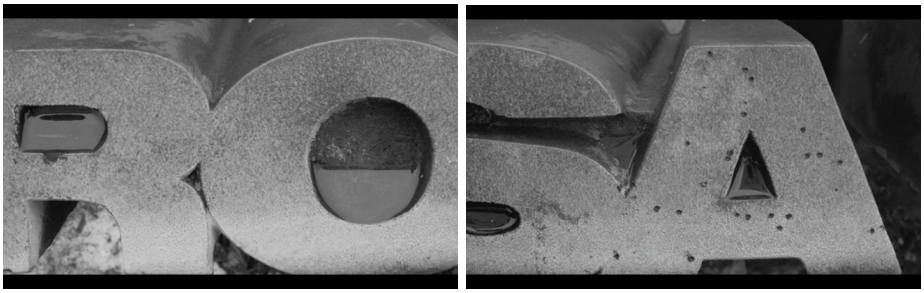


Fig. 1 et 2 Ghassan. Salhab, *Une rose ouverte*, 2019, film, 72', 16 :9, couleurs/noir et blanc. Crédits : Mirrors. Vidéogrammes 1'50" et 2'04". Deux syllabes plutôt qu'un mémorial.

Ce paysage urbain s'apparente à quelque chose de l'entre-deux des limbes, et plus précisément au *barzakh*, non pas dans sa dimension religieuse qui définit l'étape entre la vie ici-bas et l'au-delà dans l'islam, mais bien plus dans sa dimension métaphorique de monde intermédiaire qui traverse toute une poétique de l'espace dans la langue et la culture arabes. Par sa portée métaphorique, le paysage se présente sous de multiples facettes, « comme cette couche superposée au sol, cette dimension intermédiaire et proprement humaine tout autant qu'imageante, faisant image, entre le sol (la terre) et le monde. » (Bonn 2009 : 197). Et de fait, c'est dans cet interstice que se joue le film de Salhab : celui d'un monde en suspens entre le passé et l'avenir, et habité par l'espérance utopique du recommencement. Le personnage de Rosa semble habiter pleinement cet entre-deux et même l'agencer depuis sa présence qui s'étend à tout le paysage, et l'on croit percevoir que la caméra est aussi une forme de médiation pour y avoir accès. À la façon dont la faune et la flore sont filmées tels des personnages à part entière, on décèle également une portée animiste dans ce voisinage entre les vivants et les morts et entre les différentes espèces. Une poétique de l'étrange s'ouvre à travers des plans récurrents d'oiseaux empaillés, posés dans les arbres, et qui semblent nous regarder droit dans les yeux. C'est ensuite par la vocalisation de longs extraits de ses lettres, adressées à ses proches et souvent à ses confidentes durant ses années d'emprisonnement, que le film tisse une forme d'osmose entre la vie humaine, le ciel, l'air, les végétaux, les animaux, développant « la prose du paysage » (Cauquelin 2000 : 119-128). Et les deux voyelles du prénom filmées en deux plans distincts au tout début

Published in : FÖLLMI, Beat ; RECK, Isabelle (dir.), *Trou(s) de mémoire dans les arts : traces et fissures. Poésie, théâtre, arts visuels et musique aux XXe et XXIe siècles*, Editions des archives contemporaines, ISBN : 9782813005809, doi : 10.17184/eac.9782813005809

du film ne seraient peut-être qu'une variante du "tsvi-tsvi" des mésanges que Rosa appelait de ses vœux sur sa tombe :

> Sur ma tombe, comme dans ma vie, il n'y aura pas de phrases grandiloquentes. Sur la pierre de mon tombeau, on ne lira que deux syllabes : tsvi-tsvi. C'est le chant des mésanges charbonnières que j'imite si bien qu'elles accourent aussitôt. Et figurez-vous que dans ce "tsvi-tsvi" qui, jusque-là, fusait clair et fin comme une aiguille d'acier, il y a depuis quelques jours un tout petit trille, une minuscule note de poitrine. Et savez-vous, Mademoiselle Jacob, ce que cela signifie ? C'est le premier léger mouvement du printemps qui arrive. Malgré la neige, le froid et la solitude, nous croyons – les mésanges charbonnières et moi – au printemps à venir ! Et si, par impatience, je ne devais pas vivre ce printemps, n'oubliez pas que sur la pierre de ma tombe, on ne devra rien lire dautre que "tsvi-tsvi"…[3]

Si le paysage, dans ces premiers plans d'*Une rose ouverte*, nous éloigne d'un éventuel lieu de mémoire qui aurait fait entrer Rosa dans la grande Histoire à force de commémorations, c'est pour nous acheminer vers une appréhension plus personnelle de sa charge affective. Précisément, le paysage selon André Gardies ne saurait s'imposer à la perception « sans le regard et la part de subjectivité que celui-ci suppose », car c'est notre perception en tant que spectateur « qui va, sur la base des propositions filmiques, lire la mélancolie, la solitude, la quiétude, la douceur ou la violence qui sourdent du paysage. » (1998 : 148). C'est donc tout sauf un requiem froid et monolithique qu'amorce Salhab sur le théâtre du drame et au carrefour de l'histoire, en redonnant sensations, sentiments, et vie à Rosa Luxemburg. Et c'est la langue qui participe à décupler la présence révolutionnaire au cœur d'un lieu mémoriel flottant. Rosa nous transporte d'un endroit à un autre, d'abord par son prénom qui donne son titre arabe au film, *Warda* se formulant comme la traduction du nom de la fleur. On rencontre en effet des êtres insaisissables franchissant les frontières du temps et de l'espace par le biais poétique des lettres de prison. Passant de l'allemand à l'arabe, de longs extraits de la correspondance tissent la trame lyrique d'un essai épistolaire, en forme de collage, qui oscille entre Berlin et Beyrouth, dans une lecture à deux voix. Espace du suspens entre la vie et la mort et de communion entre les espèces du vivant, l'interstice que travaille le film et que nourrissent ces voix est aussi un espace de passage faisant de l'Allemagne et du Liban les deux pôles d'une sismographie du monde.

Cette transition s'effectue à l'échelle d'indices, de signes presque imperceptibles. Par ses travellings dans Berlin, ponctués au rythme des paysages entrevus par la fenêtre de wagons, Salhab nous embarque vers une destination inconnue. Les lieux s'entrelacent, entre réel et fiction, évidence et sensible. C'est dans un lieu indécidable, sans coordonnées fixes et ouvert à l'interprétation, que l'on retrouve un couple de comédiennes assises à une table dans une mise en scène brechtienne, déchiffrant la correspondance

[3] Extrait de la lettre du 7 février 1917 adressée à Mathilde Jacob depuis la prison de Wroncke. (Luxemburg 2009 : 99).

Published in : FÖLLMI, Beat ; RECK, Isabelle (dir.), *Trou(s) de mémoire dans les arts : traces et fissures. Poésie, théâtre, arts visuels et musique aux XXe et XXIe siècles*, Editions des archives contemporaines, ISBN : 9782813005809, doi : 10.17184/eac.9782813005809

en allemand. Les bruits d'un avion menaçant et de machines tonitruantes se substituent subrepticement au calme de l'hiver berlinois, qui s'ouvre à une autre réalité : un Liban qui n'en finit pas de renaître de ses cendres. La mémoire se crispe et se tend entre plusieurs temporalités : celle de la guerre civile libanaise passée ; celle des attaques israéliennes répétées ; celle de l'écrasement du soulèvement populaire de la Syrie voisine. Beyrouth devient ici la caisse de résonance de tous les désenchantements arabes. Telle une messagère, un double, dont la présence élargit le champ spatiotemporel, l'une des comédiennes transite de la capitale vers un maquis brumeux, qui dépeint en pointillés les survivances d'un champ de bataille. Elle apparaît et disparaît dans un jeu de spectres, déambulant au milieu de la forêt libanaise et murmurant le chant *Auf zum Kampf, zum Kampf* (« Au combat ») écrit par Bertolt Brecht en hommage à Karl Liebknecht et Rosa Luxemburg. Le récit se noue d'un point à l'autre du monde et dans les failles de l'histoire. Au fil du métissage des langues et des paysages, le film nous inscrit au cœur de l'expérience d'un tiers-lieu mouvant, propice à accueillir la mémoire des vaincus. On pressent ainsi peu à peu un dégel de cette mémoire, qui participerait à raviver toute une archéologie de l'histoire révolutionnaire.

3 Raviver les luttes

Ce travail de mémoire, c'est surtout un travail sur les matériaux de l'histoire que sont les archives. C'est en cela qu'*Une rose ouverte* apparente la mémoire à l'autre bord que la rose participe à suturer : celui d'une histoire politique plus collective et combattive, qui passe par une mobilisation de la mémoire visuelle. Le réemploi des archives en est le geste filmique par excellence. Tout au long du film, de cette façon, Salhab n'hésite pas à mobiliser les archives d'actualité pour révéler les rapports de force d'une histoire européenne qui déborde aux marges d'empires en déliquescence et dans les interstices de sociétés en quête d'affranchissement. Salhab pose du même coup les conditions de la "transmissibilité" de l'archive :

> [L'archive] ne se rapporte pas à une illusoire vérité historique ou une charge mémorielle inhérente au document mais [...] elle est à penser à partir de sa transmissibilité, c'est-à-dire à partir des formes et procédés de réécritures contemporaines. Il s'agit pour cela de rompre avec une dichotomie récurrente qui consiste à faire de l'archive une relique du passé et à l'opposer à une immédiateté du présent. (Nardin *et alii* 2017 : 5-6)

La nature à la fois foisonnante et énigmatique des images en noir et blanc tend par là à souligner la multiplicité des fronts et des strates de violence autant qu'à rendre palpables des contre-histoires, des à-côtés et des angles morts. Les archives ne se définissent plus seulement par rapport au passé mais bien dans le rapport du passé au présent. « Monuments du passé surgissant dans le temps présent, elles ouvrent la béance entre ces deux temporalités dans laquelle précisément l'histoire se construit. », comme l'explicite Aline Caillet (2019 : 60). Peut-être plus encore, elles amorcent une interrogation du réalisateur sur les formes du temps historique depuis l'épaisseur et le revers des images. À travers la surimpression et la superposition, chaque événement du passé paraît déjà porter les germes de l'avenir ; les événements, de même, se nourrissent

Published in : FÖLLMI, Beat ; RECK, Isabelle (dir.), *Trou(s) de mémoire dans les arts : traces et fissures. Poésie, théâtre, arts visuels et musique aux XXe et XXIe siècles*, Editions des archives contemporaines, ISBN : 9782813005809, doi : 10.17184/eac.9782813005809

les uns des autres dans un va-et-vient qui n'a rien de linéaire, tout comme les rapports entre le passé et l'avenir sont remis en jeu pour esquisser la réversibilité du cours des choses. Aussi, pour reprendre le texte « Opacité critique » de Jean-Marie Gleize, auquel Salhab se réfère, la poésie agit ici comme un mode de travail du temps :

> Il ne s'agit pour nous ni d'évoquer le passé (comme le fait la poésie sur le mode élégiaque), ni de chanter l'avenir [...] (comme le fait encore la poésie sur le mode engagé), mais de travailler ce qu'on pourrait appeler un présent-antérieur (mémoriel) avec, simultanément, un présent "à venir". Quelque chose comme un présent stratifié, un présent "en actes", dans l'inquiétude et la préparation de "ce qui vient". (Gleize 2011 : 42)

Dans cette alternance entre parole poétique et documents d'archives, Salhab semble en même temps remonter à sa manière une certaine généalogie des courants d'émancipation et en exposer les racines autant que les prolongements contemporains. Si le portrait photographique de Rosa Luxemburg porte la marque spartakiste au sein de cette histoire, bien d'autres pans se dessinent au fur et à mesure. *Une rose ouverte* se caractérise bien esthétiquement par « la confrontation entre des images disparates » qui mettent en jeu ce que Barbara Le Maître qualifie de « phénomènes de circulation, d'écho ou de reprise (de thèmes, de motifs, de problèmes formels) entre des représentations tout à la fois apparentées et indépendantes. » (2004 : 10). Son montage participe de même, sur un plan politique, à problématiser l'existence d'une famille de pensée et réarticule en filigrane le thème de la mélancolie de la gauche. D'un combat, l'autre, se définit un enchevêtrement de questions qui habitent Salhab depuis son engagement à la gauche de la gauche dans la guerre civile libanaise : s'insurger, prendre les armes, échouer, se relever. Si ces archives apparaissent disjointes, on peut néanmoins tenter d'en écrire une chronologie, à condition de ne pas perdre de vue que « la mémoire est aussi un puzzle, interminablement fait et défait, et le montage un va-et-vient permanent, une intelligence des rapports et des relations » (Bensaïd 1990 : 20). *Les Douze* d'Alexandre Blok suit avec ferveur en 1918 l'avancée de douze soldats bolcheviks dans une tempête de neige et dessine une trajectoire de la révolution russe dont le poète paiera pourtant le prix. Le portrait de Simone Weil en armes incarne son ralliement aux Brigades internationales aux côtés des républicains espagnols en 1936, partie pour ne pas rester à l'arrière et revenue sans illusions. Des archives filmiques de guerre exposent le lourd tribut payé par les troupes coloniales dans les rangs de l'armée française lors des deux conflits mondiaux et posent les premiers jalons des luttes pour l'indépendance. Un extrait d'*Ici et ailleurs* de Jean-Luc Godard et Anne-Marie Miéville, tourné en 1970 dans les camps d'entraînement palestiniens en Jordanie avant que les affrontements avec les autorités ne tournent au massacre et à un nouvel exil, s'achève sur un chant patriotique. La voix iconique et subversive de la chanteuse Nico entonne en 1974 l'hymne national allemand, jusque dans ses couplets interdits à la chute du Troisième Reich, et prolonge la révolte de la jeunesse de l'Ouest de 1968 contre l'héritage nazi et la compromission de la classe dirigeante. La série de peintures *18. Oktober 1977* de Gerhard Richter met en scène le suicide collectif des derniers membres fondateurs de la Fraction armée rouge, ou « bande à Baader » se réclamant de la guérilla urbaine, à cette même date dans leur prison de Stammheim.

Published in : FÖLLMI, Beat ; RECK, Isabelle (dir.), *Trou(s) de mémoire dans les arts : traces et fissures. Poésie, théâtre, arts visuels et musique aux XXe et XXIe siècles*, Editions des archives contemporaines, ISBN : 9782813005809, doi : 10.17184/eac.9782813005809

À mi-chemin du film, une séquence de près de quinze minutes cristallise la sismographie des temporalités, dans une narration engagée visuellement à travers les yeux de Rosa (Fig. 3, 4 et 5). Le moment le plus remarquable de ce travail de spectralisation se déploie dans un portrait rapproché de Rosa, où la rencontre entre archive filmique et archive photographique advient « telle une petite conflagration interne » et surgit « comme événement » au cœur de cet ensemble visuel qu'est *Une rose ouverte* (Le Maître 2004 : 10). L'écran noir habité d'un tourbillon sonore, emprunt tout à la fois de mystère, de solennité et d'inquiétude, s'ouvre sur un portrait de face en gros plan, esquissé par le dégradé de noirs et de blancs et le flou des contours. Il s'agit d'une surimpression : le visage d'abord sans traits de Rosa laisse transparaître les archives filmiques. Le tourbillon sourd, enfle, lutte à contre-courant. La voix et l'harmonium de Nico font éclore les *Roses in the Snow*, rallument la braise au cœur des archives par des crépitements visuels, redessinent graduellement les traits de Rosa à l'écran. Puis, le visage reprend ses traits. Les yeux de Rosa nous fixent, depuis cette photographie prise en 1893 à Zurich lorsque la jeune étudiante polonaise s'engageait déjà pleinement dans la vie politique. C'est un monde bouleversé par la Première Guerre mondiale et la révolution russe qui défile à travers les yeux de Rosa : champs de neige, tranchées de boue et marais inondés se croisent et se confondent. Par mouvements latéraux et frontaux émergent des centaines de silhouettes. La figure révolutionnaire semble avoir rouvert la brèche de l'histoire. Les archives en déferlent ou s'y engouffrent, éclatant les digues spatiotemporelles. Salhab réalise alors une première opération sur le visage : faire cligner les yeux de Rosa. Les paupières clignent une fois, deux fois, trois fois. Elle nous fait signe, nous interpelle, nous prend à témoin. Rosa est un témoin du passé mais elle est aussi, depuis le passé, rendue à la vie par cette adresse au spectateur. L'animation de l'image ne se joue pas qu'au niveau des paupières ; c'est bien tout le corps du témoin qui respire, d'un battement très lent, selon un rythme vital à peine perceptible à l'écran. Salhab effectue une deuxième opération sur son visage en le diffractant et en déconstruisant la visagéité. Il démultiplie par là même les points de vue. Le clignement des paupières fait trembler le portrait entre pixellisation et cubisme, participant d'une « haute fragmentation de la représentation », comme la définit Le Maître :

> La représentation, telle que l'ensemble visuel la conçoit et la façonne, procède par à-coups, au gré de déboîtements, et c'est pourquoi chacune des confrontations entre les images photographiques et les images filmiques atteste un geste de mise en forme problématique. Toujours, le modelage du visible oscille entre film et photo, en sorte que la représentation s'offre comme hésitation en acte, appréhension dédoublée, élaboration sans cesse renouvelée de son objet. Chaque fois que la rencontre entre les images advient, ce qui frappe est d'abord l'ajustement imparfait entre les unes et les autres, cet étrange décalage entre des morceaux à la fois raccordés, dépendants les uns des autres, et cependant "irréconciliés" : concurrence entre des images qui doivent se partager l'ouvrage, tension plastique instaurée par voie de glissements progressifs, d'effractions brusques ou de cumuls insolites et, en fin de compte, rupture incessante, discontinuité, haute fragmentation de la représentation. (Le Maître 2004 : 16-17)

Published in : FÖLLMI, Beat ; RECK, Isabelle (dir.), *Trou(s) de mémoire dans les arts : traces et fissures. Poésie, théâtre, arts visuels et musique aux XXe et XXIe siècles*, Editions des archives contemporaines, ISBN : 9782813005809, doi : 10.17184/eac.9782813005809

On peut ici penser que s'opère dans *Une rose ouverte* une forme de conversion du visage en paysage, ou plutôt une modulation vers un devenir-paysage.



Fig. 3, 4 et 5 G. Salhab, *Une rose ouverte*, 2019. Vidéogrammes 33'22" ; 37'57" ; 43'06". Conversion du visage de Rosa Luxemburg en paysage.

Published in : FÖLLMI, Beat ; RECK, Isabelle (dir.), *Trou(s) de mémoire dans les arts : traces et fissures. Poésie, théâtre, arts visuels et musique aux XXe et XXIe siècles*, Editions des archives contemporaines, ISBN : 9782813005809, doi : 10.17184/eac.9782813005809

L'usage de tous ces documents poétiques, historiques et filmiques, participe sans doute chez Salhab, non seulement du travail de mémoire entendu au sens d'un re-montage des temps passés et de ses actrices et acteurs, mais aussi dans la perspective d'une projection, tout aussi mentale que visuelle, politique qu'existentielle : en d'autres termes, d'une extension du domaine des luttes portées par la sororité entre les figures féminines qui deviennent des doubles du portrait de Rosa. Là encore, c'est à la mémoire filmique qu'il revient de nourrir ce dédoublement de la figure révolutionnaire en ses *alter egos*. Visuellement, Salhab leur réserve un traitement particulier : les archives filmiques des combattantes palestiniennes et le portrait photographique de Simone Weil sont ainsi revisités à l'aide d'un filtre révélateur pour en percevoir le négatif, comme s'il s'agissait d'y retrouver une même communauté d'élan. Mais ce traitement n'opère pas sans une certaine forme de distanciation par rapport à l'iconisation des femmes dans les luttes. Il s'agit sans doute pour Salhab de lire et de faire lire les images au spectateur, pour y reconnaître une sœur mais aussi afin de voir l'envers du décor et de décrypter les ressorts de l'engagement au féminin pluriel.

4 Conclusion

En fin de compte, il s'agit pour faire acte de mémoire de déconstruire les images toutes faites, tel que l'artiste s'est employé à le faire pour contrer celles des dominants. Il effectue à sa manière un pas de côté pour proposer un contre-point de vue, plus frontal. Et de continuer à guetter le vent, pour adopter le point de vue de l'invisible, des invisibilisés, des opprimés, réduits au néant, mais qui seuls alertent sur l'état des lieux. Faisant siens les mots de Gleize, le réalisateur énonce que « la question révolutionnaire est une question musicale » (Gleize 2011 : 27). Omniprésent dans la bande sonore parce qu'il fait partie de ce que Jean-Philippe Antoine nomme des « éléments forts de reconnaissance », le vent participe justement à identifier le canal de la défunte par « la densité de son ambiance sonore » (Antoine 2017 : 94). L'endroit se définit dès lors comme le lieu où l'histoire est suspendue, tendue vers l'attente d'un recommencement. Le son du canal redonne un souffle vivifiant à l'archive en même temps qu'il amplifie le mystère d'un effet de tourbillon qui relie les images d'archives aux images du présent dans une urgence concomitante du temps météorologique, du temps historique et du temps politique. Cette musicalité opère aussi à travers le tintement des cloches d'une église, les notes d'un harmonium ou d'un gong, jusqu'à la scène finale hypnotique dans laquelle tournoie, par un jeu de zooms qui redouble l'effet sonore, la performance musicale du groupe de rock expérimental libanais Kinematik. Les notes d'*Une rose ouverte* semblent par là retentir comme les sirènes de l'histoire, qu'il faudrait savoir écouter, saisir, jusqu'à les déclencher soi-même pour en bouleverser le cours. C'est peut-être par cette urgence feuilletée opérée par la suture des deux pans de la rose – son motif historique qui dévoile un versant intime et son motif géopolitique qui dessine des contours combatifs –, que le film ne remonte pas seulement le cours du temps, mais le presse, le compresse et le relance, remettant la mémoire au travail et en perspective.

Published in : FÖLLMI, Beat ; RECK, Isabelle (dir.), *Trou(s) de mémoire dans les arts : traces et fissures. Poésie, théâtre, arts visuels et musique aux XXe et XXIe siècles*, Editions des archives contemporaines, ISBN : 9782813005809, doi : 10.17184/eac.9782813005809

Bibliographie

Antoine, Jean Philippe (2017), « Justgottaletthisthing. Composer les sons de *Gowanus Broadside* » (chapitre), in : Nardin, P. ; Perret, C. ; Phay, S ; Seiderer, A. (dir.), *Archives au présent*, Saint-Denis, Presses universitaires de Vincennes, coll. « Esthétiques hors cadre », p. 91-97.

Bonn, Sally (2009), *Les paupières coupées, Essai sur les dispositifs artistiques et la perception esthétique*, Bruxelles, La Lettre volée.

Bensaïd, Daniel (1990), *Walter Benjamin, sentinelle messianique*, Paris, Plon.

Bonamy, Robert ; Yon, David (2016), « Gahssan Salhab (1/2). L'image menaçante, l'image menacée », entretien (23 mars 2016) de Ghassan Salhab par Robert Bonamy, David Yon, *Débordements. Revue de cinéma* (en ligne) : https://www.debordements.fr/Ghassan-Salhab-1-2 (consulté le 18-02-2025).

Caillet, Aline (2019), *Dispositifs critiques. Le documentaire, du cinéma aux arts visuels*, Rennes, Presses universitaires de Rennes, coll. « Arts contemporains ».

Cauquelin, Anne (2000), *L'invention du paysage*, Paris, Presses universitaires de France, coll. « Quadrige ».

Despret, Vinciane (2017), *Au Bonheur de morts. Récits de ceux qui restent*, Paris, La Découverte, coll. « Poche/Sciences humaines et sociales ».

Gardies, André (1999), « Le paysage comme moment narratif » (chapitre), in : Mottet, J. (dir.), *Les Paysages du cinéma*, Seyssel, Champ Vallon, p. 141-153.

Gleize, Jean Marie (2011), « Opacité critique » (chapitre), in : Bailly, J. ; Gleize, J.-M. ; Hanna, C. ; Jallon, H. ; Joseph, M. ; Michot, J. ; Pagès, Y. ; Pittolo, V ; Quintane, N. (dir.), « *Toi aussi, tu as des armes* ». *Poésie & politique*, La Fabrique Éditions, p. 27-44.

Imbert, Christophe ; Maupeu, Philippe (dir.) (2011), *Le paysage allégorique. Entre image mentale et pays transfiguré*, Rennes, Presses universitaires de Rennes, coll. « Interférences ».

Le Maître, Barbara (2004), *Entre film et photographie*, Saint-Denis, Presses Universitaires de Vincennes, coll. « Esthétiques hors cadre ».

Leprince, Camille (26 mars 2019), entretien avec Ghassan Salhab, Paris-Beyrouth. Inédit.

Luxemburg, Rosa (2009), *Rosa, la vie. Lettres de Rosa Luxemburg*, Grinberg, Anouk (dir.), trad. Bernardi, Laure et Grinberg, Anouk, préface Plenel, Edwy, Paris, L'Atelier/Editions Ouvrières.

Nardin, Patrick ; Perret, Catherine ; Phay, Soko ; Seiderer, Anna (2017), « L'archive : quelle adresse ? » (chapitre), in : Nardin, P. ; Perret, C. ; Phay, S. ; Seiderer, A., *Archives au présent*, Saint-Denis, Presses universitaires de Vincennes, coll. « Esthétiques hors cadre », p. 5-12.

Published in : FÖLLMI, Beat ; RECK, Isabelle (dir.), *Trou(s) de mémoire dans les arts : traces et fissures. Poésie, théâtre, arts visuels et musique aux XXe et XXIe siècles*, Editions des archives contemporaines, ISBN : 9782813005809, doi : 10.17184/eac.9782813005809